Warszawa, d. 15 marca 1919 r. № 6 (146)

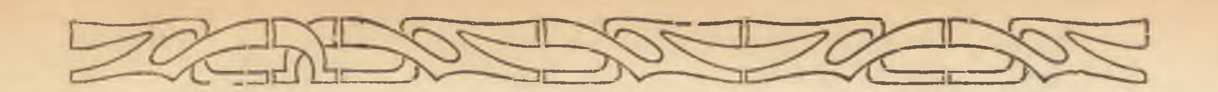


D-r JÓZEF REISS.

Z ZAGADNIEŃ ESTETYKI MUZYCZNEJ.

(Dokończenie).

Największa zdolność kojarzenia kryje się w rytmie: wszystkie jego odcienie od pełzań do zawrotnych wirów stają się nietylko bezpośrednim wyrazem każdego tętna nczuciowego. lecz i obrazowym symbolem ruchu: stąd w muzyce owa niezliczona moc obrazów nastrojowych, ilustrujących zjawiska i sceny realne; stąd owe gondoljery, barkarole i kołysanki, szum lasów, szmery strumyka, wirujące płatki śniegu, mknące po przestworzu stada ptaków, ruch fal morskich i t. d. w najrozmaitszych odmianach. Na tej zewnętrznej analogji rytmu muzycznego z ruchem zjawisk opiera swoje poemaciki Klaudjusz Debussy, daleki od płytkiego naturalizmu muzycznej ilustracji, lecz odtwarzający nastrojowo tętno pewnych konkretnych obrazów i wrażenie subjektywne, jakie one budzą w duszy słuchacza (tak rozumieć należy np. jego „Reflets dans l'eau“, „Jardins sous la pluie“, „La mer“ i inne). I Liszt, tworząc genjalny obraz p. t. „św. Franciszek, kroczący po falach“, nie kusił się niezawodnie o niemożliwą do odtworzenia plastykę realistycznych szczegółów, jeno rytm nastrojowych momentów przelał w rytm muzycznego dźwięku. A więc tylko jako symbol uczuciowy może mieć malarstwo dźwiękowe (Tonmalerei) estetyczne uzasadnienie i służyć jako środek do odtworzenia psychicznego wyrazu. Tu jest treść i granica programu; wszelka inna tendencja, zmierzająca do konkretnego obrazowania w muzyce. spotkać się musi z uśmiechem pobłażania. Odpowiedziećby można na to, że wśród klasycznych kompozycji nie brak przykładów programowości: dowodem — choćby III symfonja beethovenowska, zwana „Eroica“, lub VI zwana „Pastoralną“, dowodem uwertury koncertowe Beethovena lub Mendelssohna, nie mówiąc już oczywiście o całej późniejszej literaturze symfonicznej od Berlioza i Liszta począwszy aż do Ryszarda Straussa. A więc potępiając programowość, odmawia się racji bytu tym wszystkim dziełom, stanowiącym przecież nienaruszalny kapitał w dziejach muzyki. To są zarzuty illuzoryczne: Beethoven posłużył się jeden tylko raz pierwiastkiem ilustracyjnym w jego najjaskrawszej formie, zdając sobie jasno sprawę, jak małostkowy i naiwny jest to środek, który poza zewnętrznym efektem nie ma w sobie żadnej wartości artystycznej. Uczynił to, komponując za namową sprytnego przedsiębiorcy i wynalazcy metronomu, Jana Malzla. batalistyczną symfonię p. t. Bitwa pod Vittorią. Symfonja ta, która jest apoteozą Wellingtona, zwycięzcy Francuzów (1813 r.), maluje drobiazgowo poszczególne epizody walki: starcie się wojsk nieprzyjacielskich, scha-



rakteryzowanych za pomocą narodowych hymnów, zgiełk bitwy z całym arsenałem ogłuszających środków technicznych, dobytych z rekwizytorni kompozytorskiej, wkońcu tryumf zwycięzców *). Kompozycję tę, która cieszyła się wśród współczesnych szczególną popularnością, nazwał Beethoven — „wielkiem głupstwem"! – Trudno chyba o dosadniejszą i bardziej rzeczową charakterystykę. Wszystkie inne dzieła beethovenowskie dalekie są od obrazowej programowości; ich „program" — to nie muzyczna fotografja realnych scen, lecz proces psychiczny subjektywnych wrażeń i uczuć, wyrosłych na podłożu jakiejś pozamuzycznej pobudki. Wykładnikiem tak pojętej programowości jest właśnie „Eroica", która pierwotnie nosiła tytuł „Bonaparte"; zmienił go Beethoven na wiadomość, że Napoleon przyjął tytuł cesarski, zdradziwszy sprawę wolności. Beethoven, do żywego dotknięty w swych uczuciach republikańskich, odwrócił się wówczas od tyrańskiego uzurpatora i na miejscu dawnego tytułu umieścił napis „Sinfonia eroica". Nie miała to być zatem ani muzyczna biografja Napoleona, ani kronika bohaterskich czynów, lecz w tytule umieszczona dedykacja, apoteozująca jego pamięć. Nie ulega wątpliwości, że przy komponowaniu przyświecała Beethovenowi postać Napoleona, lecz nie jako cel, któryby można opiewać w dźwiękach, jeno, jako symbol bohaterskiego patosu, znamionującego nastrój owej epoki. A więc za program tej symfonji poczytać należy rytm heroizmu, którym tętni każdy dźwięk beethovenowskiej muzyki. W ten sposób zapatrując się na programowość, uniknie się kłopotliwych i w swej bezradności humorystycznych kolizji, w jakie popadają komentatorzy Beetovena, wskutek błędnego założenia. Symfonia, jako forma cykliczna, składa się z czterech ogniw, zespolonych prawem kontrastu w jednolitą całość. Tak i „Eroica". Jeśli więc pierwszy obraz cyklu (Allegro) zamyka w sobie zasadniczy nastrój całego utworu, a następujące po nim Adagio, w „Eroice" będące „marszem pogrzebowym", poczytać należy za wyraz żalu po śmierci bohatera, za apoteozę jego pamięci, to jakiż łącznik programowy może wiązać dalsze ustępy: „Scherzo" i pogodny „Finał" z przewodnią myślą „Eroiki"? Wszak w dwóch pierwszych obrazach wyczerpuje się programowa treść całości niemal bez reszty: walka bohatera i tragizm śmierci. A więc jakie znaczenie mają końcowe obrazy? czy kompozytor zamierza po zgonie jednego bohatera odtworzyć przeżycia innego bohatera(!), czy też „Scherzo" i „Finale" należy uważać za dopełnienie całości dla formalnego zaokrąglenia, za spełnienie dogmatycznej zasady, decydującej o budowie symfonji? W takie błędne koło popaść muszą ci, którzy zbliżają się do muzyki z komentarzem w ręku i w każdym takcie upatrywać chcą muzyczną ilustrację jakiegoś programowego szczegółu, gdy tymczasem wszelkie obrazowanie konkretnych zdarzeń leży poza sferą muzycznego wyrazu. „Eroica" nie „opowiada" nam losów bohatera, nie opisuje historji Napoleona, wogóle nie ma za przedmiot jakiegokolwiek bohatera, lecz przetapia w dźwięki nastrój bohaterskiego napięcia tak, jak je wewnętrznie przeżył i odczuł Beethoven.

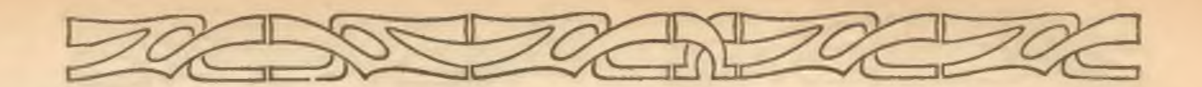
Programowość streszcza się więc w procesie psychicznym, stanowiącym podłoże muzycznego dźwięku; żadnej innej treści, poza uczuciową, muzyka mieć nie może. Przyznaje to główny reprezentant muzyki programowej, Franciszek Liszt, w rozprawie „Berlioz und seine Harold-Symphonie" **), która jest jego estetycznem credo: „der dichtende Simfoniker stellt sich die Aufgabe, ein in seinem Geiste deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewustsein liegen, ebenso klar wiederzugeben... Das Programm hebt das Gefühl als Ur - und Hauptquelle aller Musik nicht auf, die Verbindung der Instrumentalmusik mit der Poesie erweitert und präcisiert Grenze und Inhalt des Gefühls".

W granicach takiego programu obraca się symfoniczna twórczość Liszta, podczas gdy właściwy twórca „programowego" kierunku w muzyce, Hektor Berlioz, po-

---

*) Por. „Rzeź Pragi" w koncercie Jankiela w „Panu Tadeuszu".

**) Gesam. Schriften, Bd. IV.



suwa się stanowczo za daleko w swych ilustracyjnych tendencjach *), podobnie, jak i po torach jego idei kroczący Ryszard Strauss, z całą plejadą bezkrytycznych naśladowców. Zacieśniwszy w ten sposób pojęcie programowości, jako uczuciowej treści, nadającej muzyce właściwy jej koloryt. dojdziemy do wniosku, że podział muzyki na t. zw. „absolutną", czyli bezprogramową, za jaką uważa się dzieła instrumentalne J. S. Bacha, Mozarta, Beethovena, Brahmsa, Brucknera i na muzykę „programową" jest bezprzedmiotowy. Muzyki bez treści niema, a za wyłączną jej treść poczytać należy świat uczuciowy z niezgłębionem bogactwem nastrojowych odcieni.

Problem treści w muzyce jasny, jeśli idzie o muzykę instrumentalną, komplikuje się, gdy dźwięk muzyczny występuje jako czynnik wtórny w połączeniu z poezją, a więc w muzyce wokalnej Nie brakło estetyków, którzy uważali wokalizm za właściwą dziedzinę muzyczną, instrumentalizm zaś za „pomyłkę", za coś niższego od muzyki wokalnej **), gdyż poza „mieszaniną rytmicznych i harmonicznych pierwiastków niema tu myśli, których wyrazem może być tylko słowo". To jest jednostronność, płynąca z wątpliwego założenia, że muzyka rozwinęła się z mowy, podczas gdy większe prawdopodobieństwo przemawia za hipotezą, wysnuwającą źródła mowy z muzyki. Pomijając kwestję wyższości obydwóch rodzajów muzyki, zastanowić się należy, czy przez oparcie się o tekst poetycki wzbogaca się treść muzyki. Że w muzyce wokalnej dźwięk nie zawsze spoczywa na „poetyckiem" słowie, dowodzą tego libretta operowe, zwłaszcza w operze realistycznej („weryzmie") lub teksty biblijne w oratorjach i kompozycjach wokalnych XVI wieku, kiedy to za podłoże muzyki służyła np. genealogja Chrystusa (Liber generationis) według ewangelji św. Mateusza, lub św. Łukasza ***).

Właściwą sferą muzyki wokalnej jest poezja liryczna. W muzyce dawniejszej aż do wieku XIX, do epoki romantycznej, na którą przypada rozkwit liryki wokalnej, odgrywa słowo w muzyce drugorzędną rolę; w wielogłosowych kompozycjach wokalnych (msze, motety). przytłoczone splotem krzyżujących się głosów, zanika ono zupełnie; w arji operowej. służącej do technicznego popisu śpiewaka (arja brawurowa!) lub w chórach jest zaledwie solfeggiem, t. j. punktem oparcia dla dźwięku muzycznego. Dopiero poezja romantyczna, pogłębiająca sferę wyrazu, sięga do muzyki, jako pomocniczego środka, mającego wzbogacić jej treść nastrojową. I odtąd poczynają przenikać się wzajemnie kręgi muzyki i poezji. Tęsknota za syntezą, wyraźna już w estetyce francuskiej XVIII wieku, przeradza się u romantyków w świadome dążenie do skupienia wszystkich promieni sztuki w pryzmacie „uniwersalnej jedności". A. W. Schlegel pisał w „Atheneum":

„Und so sollte man die Künste einander nähern und Übergange aus einer in die andere suchen. Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden, Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken, und wer weiss, so eine feierliche Kirchenmusik stiege auch einmal wieder als ein Tempel in die Luft". Tieck („Phantasien über die Kunst") marzy o sferze, w której „barwa, woń i dźwięk" spłyną się w har-

---

*) Najbardziej typowem dziełem dla twórczości Berlioza jest jego programowa symfonja „Episode de la vie d'un artiste" op. 4, obrazująca dzieje jego nieszczęśliwej miłości. Składa ona się z pięciu scen nastrojowych, któremi są:

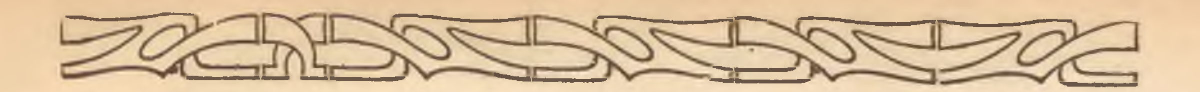
I. Rêveries, passions (sny i cierpienia).
II. Bal.
III. Scena na wsi.
IV. Marche du supplice (pochód na miejsce stracenia!).
V. Sabat czarownic.

Prócz tych tytułów zaopatrzył Berlioz kompozycję swoją szczegółowym komentarzem, ilustrującym jego osobiste przeżycia. Muzyczną wartość tej symfonji trafnie ocenił Robert Schumann (Ges. Schriften I. 89—110) we wzorowej pod względem metodycznym analizie i to w czasie, gdy wystąpienie Berlioza powitano szyderczemi atakami; wszelako omawiając programową treść symfonji, nie może Schumann powstrzymać się od dosadnego napiętnowania zbyt jaskrawych i pozamuzycznych tendencji Berlioza:

„Wir schenken ihm das Programm. Solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmässiges".

**) Do zupełnej negacji muzyki instrumentalnej dochodzi E. Grell (zm. 1886), Gesam. Aufsätze und Gutachten über Musik.

***) Por. dwie słynne kompozycje Josquina de Prés. (zm. 1521).



monijny akord *), E. T. A. Hoffmann snuje egzaltowane rojenia o poezji i muzyce, aż zjawiają się Schubert i Schumann, którzy obydwie dziedziny — poezję i muzykę — przenoszą w trzeci wymiar: w sferę muzycznego nastroju.

Jaką rolę spełnia w wokalizmie słowo wobec dźwięku? Czy jest ono zewnętrznym dodatkiem, czy też onanicznem dopełnieniem dźwięku? Za konsekwencję poprzednich wywodów poczytać należy pewnik, że muzyka jest sztuką bezwzględnie subjektywną, że świat zmysłowych zjawisk dla niej nie ma istotnego znaczenia, gdyż każdy dźwięk jest projekcją osobistego przeżycia, które odrębnym tonem uczuciowym przesyca muzykę. Subjektywizm liryki poetyckiej i muzyki splatają się więc i dopełniają wzajemnie: słowo i dźwięk jednoczą się tu w całość nastrojową o takiej sile uczuciowego wyrazu, jakiej nie zdołałby osiągnąć żaden z tych pierwiastków zosobna. To też wyłącznie liryka wokalna (czy, jako pieśń solowa, czy wielogłosowa, jako wykładnik zbiorowych uczuć) ma estetyczne uzasadnienie w muzyce, podczas gdy wszelkie inne formy wokalne (ballada, opera), wnosząc zewnętrzny, pozamuzyczny pierwiastek do muzyki, naruszając jej uczuciowy charakter, pozostają w sprzeczności z istotą i treścią muzyki.

M. J. PIOTROWSKI.

EWOLUCJA GAMY.

Gamą majorową nazywamy djatoniczny szereg tonów, opartych na trójdźwiękach majorowych. Oprócz tego określenia zasadniczo harmonicznego, możemy gamę majorową zdefinjować na gruncie melodyki, wtedy powiemy, że gama majorowa opiera się wogóle na konsonansach doskonałych, czystych i niedoskonałych i dysonansach wielkich, albo też określenie zazwyczaj używane — gama majorowa składa się z dwu tetrachordów, połączonych całym tonem, z których każdy zbudowany jest na schemacie: ton ton, i półton. Nasz pierwszy tetrachord idzie harmonicznie od Toniki (stopień I) do Subdominaty (stopień IV), drugi od Dominanty (stopień V) do Toniki; otrzymujemy dwie kadencje, obie autentyczne. W gamie zstępnej obie te kadencje z autentycznych staną się plagalnemi. Każdej gamie majorowej z szeregu gam majorowych najbardziej pokrewne są gamy dominantowa i subdominantowa. W pierwszej podwyższony jest dźwięk półprowadzący (w C-dur f), w drugiej prowadzący (w C-dur h) obniżony jest o pół tonu.

O ile pojęcie gamy majorowej jest ściśle ustalone w dzisiejszej nauce teorji muzyki, o tyle pojęcie gamy minorowej jest jeszcze nieujednostajnione. Spotykamy się z szeregiem definicji, z wieloma typami gam. Gama minorowa jest przedmiotem dociekań i studjów współczesnych teoretyków. Wzory gam minorowych można rozbić na dwie kategorje: do pierwszej zaliczę gamę zstępną, będącą odwrotnością gamy majorowej, do drugiej — szereg gam wstępnych, praktycznie używanych.

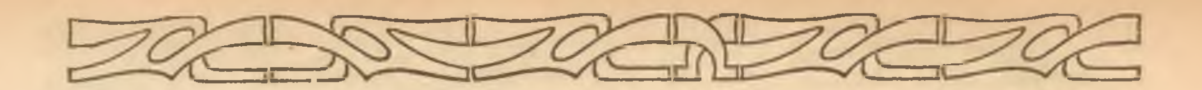
Gama zstępna swój punkt wyjścia ma w wielkiej tercji odpowiedniej gamy majorowej; w C-dur np. zaczyna się ona od e; składa się ona z dwu tetrachordów analogicznie połączonych i zbudowanych jak gama majorowa. C-dur np. e-d-c-h i a-g-f-e. Pierwszy tetrachord idzie od T do D, drugi od S do T. Orzymujemy dwie kadencje, właściwe minorowi.

Gama minorowa opiera się na trzech zasadniczych trójdźwiękach minorowych; primy znajdziemy u góry trójdźwięków, czytane one winny być, jak i cała gama, zstępnie. Gama ta nakoniec ustawiona jako wstępna opiera się na doskonałych konsonansach czystych, oraz niedoskonałych i dysonansach małych.

Gama powyższa naukowo świetnie ustalona, której usprawiedliwienie istnieje w nauce akustyki, i której cechy znajdziemy w pokrewnych jej gamach greckich,

---

*) E. Istel. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. 1909.



w praktyce dziś jest nieużywana. Gama majorowa, wszechpotężnie panująca, swe cechy jej narzuciła, stwarzając dzisiaj praktycznie używane gamy minorowe, których definicja dlatego właśnie jest trudna, że nie są, twierdzę, zasadniczo istotne.

Gama, zwana naturalną minorową, opiera się na zasadniczych trójdźwiękach minorowych, w tak zwanej harmonicznej — i ta zasadnicza cecha gamy minorowej jest zniszczona przez wprowadzenie + D. Tak zw. gama melodyjna ma dur i S i D. Gama naturalna składa się z dwu tetrachordów niesymetrycznych; harmoniczna wprowadza chromatyczny półtoraton. Kadencyjnie tetrachordy dążą od T do S i od D do T. Dominanta w kadencji nadaje całej gamie barwę majoru. Każdej gamie minorowej z szeregu gam minorowych najbliżej pokrewne są gamy minorowe Dominantowa i Subdominantowa, z szeregu zaś gam majorowych gama równoległa, t. j. oparta na tych samych tonach i jednoimienna—oparta na tych samych funkcjach. Najbliżej gamy Es-dur stoi C-moll naturalna, później C-moll harmoniczna, następnie C-moll melodyjna i dalej C-dur, A-moll naturalna, harmoniczna i melodyjna, A-dur i t. d.

Po tym krótkim szkicu analizy gam współczesnych rzućmy okiem w przeszłość.

Gewaert podaje jako gamy najstarsze następujące 5-otonowe: c-d-e-g-a, d-e-g-a-c, e-g-a-c-d, a-c-d-e-g. Oprócz gam powyższych historja muzyki podaje jeszcze wzór gamy spotykanej w Chinach: f-g-a-c-d. Porównywując oba te typy z współczesną gamą, zauważymy brak tonów prowadzących lub ich rozwiązań; wypuszczone bowiem są dźwięki h i e lub f.

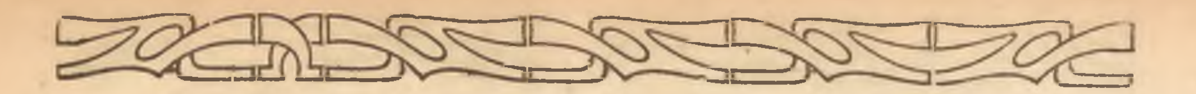
W Grecji oprócz gam 5-otonowych, które przyszły zapewne, podobnie, jak całokształt zjawisk muzycznych i ich teorji, z Egiptu — spotykamy się z gamami 7-otonowemi, pokrewnemi swą djatonika gamom współczesnym. Djatonika ta różni się od współczesnej faktem stemperowania tej ostatniej. Nie badając bliżej tego zagadnienia w niniejszem studjum, popularnie powiedzieć możemy, że w Grecji znany był t. zw. wielki system gamy, że składał się on z dwu szeregów gam głównych i pochodnych, że główne rozpoczynały się od dźwięków: e—dorycka, d—frygijska, c—lidyjska, i f—mixolidyjska, pochodne zaś od a — hipodorycka, g — hipofrygijska, f—hipolidyjska, i h—hipomixolidyjska. Primy gam pochodnych leżały w odległości kwinty w dół pod primami jednoimiennych gam głównych. Nazwy ich różniły się przez dodanie przedimka *hipo* w tłumaczeniu: *pod.* Gamy greckie były zstępne.

Systemat gam rozciągał się w skali leżącej od dzisiejszego a^1 (razkreślnego) do A wielkiego. Ta rozciągłość skali skłoniła Greków późniejszych do przetransponowania tych gam, skupienia ich skali na mniejszej odległości, uprzystępnienia używalności ich przedewszystkiem głosom męzkim.

Przetransponowane gamy na skalę jednej oktawy najpierw od e (małego) do e^1 poniżej od f (małego) do f^1. Gama dorycka od e brzmiała, przetransponowana f—ges — as—b—c—des—es—f, frygijska od d brzmiała f—g—as—b—c—d—es—f i t. d. Wewnętrzny układ tonów i półtonów został niezmienny. Gamy te po przetransponowaniu zachowały swą nazwę.

Teorję gam greckich wraz z całokształtem nauki greckiej wprowadza do nauki średniowiecza Boecjusz, żyjący na dworze Teodoryka króla Ostrogotów, działający w pierwszej ćwierci VI w. Gamy średniowieczne oznaczano najpierw cyframi, później nadano nieściśle nazwy gam greckich. Gama średniowiecza oparta jest na kwincie i uzupełniona jest kwartą, pod lub nad oną kwintą leżącą. Gamy oparte na kwincie i kwarcie zwano autentycznemi, na kwarcie i kwincie plagalnemi, t. j. pobocznemi, np. gama oparta na kwincie d—a i dalej w górę aż do d, w średniowieczu nazywana była dorycką, zaś zbudowana na d—a i następnie w dół do a— hipodorycką. Gama e—h—e zwana była frygijską, h—e—h — hipofrygijską i t. d.; najniższą skalę posiadała gama a, najwyższą g, nazwy te otrzymały nie na zasadzie ich układu wewnętrznego, lecz na zasadzie ich położenia w skali przetransponowanej, stąd gama od ,C zwana w Grecji frygijską, w średniowieczu zwana była hipolidyjską, gama od D w Grecji zwana była lidyjską, w średniowieczu — dorycką i t. d.

Gamy autentyczne i odpowiednie im plagalne, mają ten sam dźwięk zasadniczy, powiedzmy toniczny; tonikami poszczególnych par gam były: d, e, f i g. Ga-



ma więc, zaczynająca się od C, była plagalną, mającą tonikę wspólną z gamą F. t. j. dźwięk F. — Gama C stała się autentyczną z toniką C, dopiero w XVI w., dzięki dziełu teoretycznemu Glareanusa. Podobnie, gama, zaczynająca się od a była plagalną, mającą wspólną tonikę z gamą d; Glareanus wprowadził ją na zaszczytne samoistne stanowisko gamy autentycznej. Pierwszą nazwał jońską, drugą eolską. — Obie więc gamy, które dzisiaj są jedynemi przedstawicielkami współczesnego duru i molu narodziły się najpóźniej. Skala grecka od A w górę w średniowieczu zostaje rozszerzona w dół przez dodanie dźwięku g, który w odróżnieniu od już istniejących nazwano greckiem Gamma; dźwięk ten leży dziś na 1-ej linji w kluczu basowym.

Analiza gam średniowiecza prowadzi nas do następujących wniosków: gamy C, F i G, mając wielką tercję toniczną, mają charakter majorowy, gamy d, e i a — mając małą tercję — charakter minorowy. Gama F nie posiada doskonałego trójdźwięku subdominantowego — (h—d—f) za to ma dominantę dominanty G—H—D; odwrotnie gama G nie posiada majorowej dominanty (d—f—a), za to ma subdominantę subdominanty F—A—C. Gama d, podobnie, jak gama F, nie ma trójdźwięku minorowego subdominantowego (g—h—d), ma za to dominantę dominanty (e—g—h). Gama e, podobnie, jak gama G, nie ma trójdźwięku minorowego dominantowego (h—d—f), posiada również trójdźwięk minorowy subdominantę subdominanty (d—f—a). Do gam G i e, mających prawidłowe T S i S S możnaby zastosować termin niemiecki „durchgreifende in Bemoltonarten“ do F i d — „durchgreifende in Kreuztonarten; w tłumaczeniu: zmierzające do bemolowych, ewentualnie, krzyżykowych tonacji. Gama h, jedyna, która autentyczną nigdy nie została, opierała się na e, jako od tej ostatniej gamy pochodna. Współczesna analiza gamy stwierdza brak doskonałego trójdźwięku I stopnia; na IV stopniu leży trójdźwięk mol subdominantowy e—g—h, na V f—a—c dur dominantowy. Dźwięki, prowadzące w górze na primę, posiadają gamy C i F.

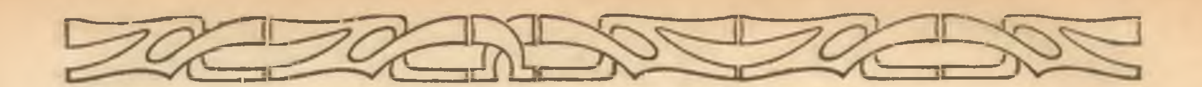
(D. c. n.)

D-r LEON SZPER.

MOTYW CYKLICZNY

w współczesnej muzyce francuskiej.

Twórczość muzyczna francuska bardzo długo służyła wyłącznie teatrowi, dopiero Rameau (1683—1764) nadał jej nowy kierunek. Jakkolwiek i Rameau pisał przeważnie dla sceny (muzyka dramatyczna i wogóle teatralna jest bardziej właściwa temperamentowi i psychice francuskiej, niż bardziej abstrakcyjna muzyka koncertowa), forma i styl jego utworów z jednej strony, i nowa szata harmoniczna, w jaką je wyposażył — z drugiej, wreszcie, wielkie jego dzieło teoretyczne o harmonji — nasunęły możność rozwoju francuskiej muzyce symfonicznej i kameralnej. Muzyka operowa zyskała dzięki Rameau, a więcej jeszcze dzięki Gluckowi (1714—1787), nowe środki ekspresji, które później stosowane były chętnie w muzyce symfonicznej i kameralnej. Instrumentacja Glucka wytworzyła pełnię barw; po raz pierwszy orkiestra poza dotychczasowym akompanjamentem stwarza nastroje, *„poetyzuje“*. W „Alceście“ orkiestra ilustruje w sposób realistyczny potęgę boską, obawę przed śmiercią, rozpacz tłumu etc. W „Ifigenji w Taurydzie“, kiedy orkiestra towarzyszy słowom Orestesa „Spokój powraca w mą duszę“,—altówki swym nierównym, nerwowym rytmem przeczą temu, co mówi Orestes i z wielkim, nieznanym dotąd realizmem malują istotny stan duszy matkobójcy. Ustęp ten w „Ifigenji w Taurydzie“ wywołał istną burzę w krytyce ówczesnej. Pod względem realizmu w ekspresji nie ustępuje on zupełnie muzyce modernistycznej; wstęp do „Ifigenji w Taurydzie“ mimowoli nasuwa myśl o uwerturze do „Okrętu-Widma“ albo wstępie do „Walkirji“. Działalność reformatorska Glucka wywarła poza operą wielki wpływ na wszystkie inne dziedziny twórczości muzycznej, nie wyłączając tak dalekiej napozór od tego wpływu dziedziny muzyki absolutnej.



Pomimo znakomitego rozwoju muzyki symfonicznej i kameralnej w Niemczech i w Austrji, Francja w okresie rozkwitu muzyki klasycznej, a nawet w pierwszej dobie romantyzmu (Schubert, Weber) nie posiadała ani jednego wybitnego kompozytora, którego twórczość poważnie wykraczałaby poza ramy teatru. Lully, Rameau, Mehul, Cherubini, Boieldieu, Helevy — wszyscy oni poświęcili się prawie wyłącznie operze.

Dopiero Berlioz (1803 — 1869) swemi genjalnemi dziełami symfonicznemi (symfonja Fantastyczna, „Harold we Włoszech", „Romeo i Julja" i, w pewnej mierze, teoretycznemi: „Traktat instrumentacji") stworzył podwaliny francuskiej muzyki symfonicznej i, rzec można, skierował Francję na czas pewien z teatru do sali koncertowej. Pogłębił on i rozszerzył ekspresję muzyczną, wydobył z orkiestry pełnię kolorów, na jaką się nikt przed nim nie zdobył, dał nowe, niedościgniona pod względem kolorytu i jaskrawości obrazy, wprowadził do muzyki leitmotyw („idée fixe" w symfonji Fantastycznej, powtarzający się temat altówki solo w „Haroldzie").

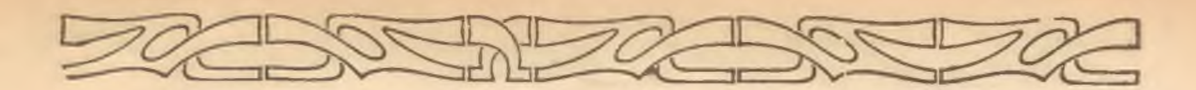
Wszystkie dzieła Berlioza należą do muzyki programowej, jest on jej najwybitniejszym przedstawicielem w całej muzyce francuskiej. Na apostoła muzyki czystej, absolutnej czekać musiała Francja aż do ostatniej ćwierci ubiegłego stulecia, kiedy zajaśniał genjusz Cezara Francka (1822—1890).

Jakkolwiek muzyka programowa zawdzięcza Franckowi dzieła tak wspaniałe, jak poematy symfoniczne: „Le chasseur maudit", „Les Djinns" (na fortepian z orkiestrą), „Psyche", jakkolwiek napisał dwie opery: „Hulda" i „Gisela" i dał muzyce kilka wielkich oratorjów, z których „Les Béatitudes" należą do najwybitniejszych dzieł tego rodzaju, interesują nas więcej, ze względu na tytuł artykułu niniejszego, dzieła Francka, należące do dziedziny muzyki absolutnej, gdyż tu wprowadził i w szerszym zakresie zastosował tak zwaną „formę cykliczną" przez użycie motywu cyklicznego, który przez swe transformacje i repryzy staje się podstawą całej kompozycji, nawet złożonej z kilku części. Jakkolwiek pojęcie motywu cyklicznego po raz pierwszy wprowadzone zostało przez Francka, to jednak sam motyw stosowany był już przed nim, choć w formie mniej zdecydowanej. Zarodek jego spotykamy już w symfonji c-moll Beethovena, później w szerszym zakresie zastosował go Liszt w niektórych swych poematach symfonicznych („Tasso").

Należy odróżniać motyw cykliczny od leitmotywu wagnerowskiego, wobec którego jest on dalszym postępem. Leitmotyw Wagnera powstał, jak wiadomo, z „przypomnień tematów", praktykowanych już w operach Webera a szerzej zastosowanych przez Berlioza w symfonji Fantastycznej. Leitmotyw ma charakter dramatyczny, do którego Wagner przystosował zdobycze symfoniczne Beethovena, Webera i Berlioza, przeciwnie, motyw cykliczny ma pierwiastek nawskroś symfoniczny, nawet wtedy, kiedy przystosowany jest do muzyki dramatycznej, nprz. „Ariane et Barbe bleue" Dukasa. Leitmotyw pozostaje przez cały czas trwania kompozycji prawie taki sam, zmienić się może tylko nieznacznie, rozwija on się tylko, motyw cykliczny *przetwarza się*. Leitmotyw ma prócz znaczenia czysto muzycznego znaczenie symboliczne, literackie, osnute na umowie między kompozytorem a słuchaczem, jest on jakby narzędziem, służącym do wywołania u niego pewnej idei; motyw cykliczny rozwinięty, jako fuga albo warjacja, jest w nowożytnej muzyce czystej wogóle a u Cezara Francka w szczególności, materjałem architektonicznym i zarazem potężnym środkiem ekspresyjnym.

Wprowadzenie motywu cyklicznego i stosowanie go w szerokim zakresie jest największą zasługą Francką, ma ono znaczenie bardziej doniosłe, niż jego niezliczone nowe pomysły harmoniczne, melodyjne i rytmiczne.

Embrjon motywu cyklicznego franckowskiego mamy już w triu Fis-dur, będącem utworem młodocianym. Szerzej propagowana jest nowa idea w utworach instrumentalnych („Six pieces d'orgue") a zwłaszcza w Grande piece symphonique № 2, w sonacie skrzypcowej, w słynnym kwintecie fortepianowym; wszystkie te utwory są przykładami stylu franckowskiego znanego pod określeniem formy cyklicznej. Mniej przejawia się styl ten w dziełach symfonicznych Francka (poematy symfoniczne, warjacje na fortepian z orkiestrą, symfonja d-moll), a prawie zupełnie niema go



w utworach wokalnych, operach i oratorjach z wyjątkiem „Beatitudes", gdzie stosowany jest dość szeroko.

Z wyliczonych wyżej dzieł Francka, te, w których motyw cykliczny najbardziej jest stosowany, a więc należące do muzyki absolutnej (utwory kameralne najbardziej), stały się podstawą, na której zbudowana została cała współczesna muzyka francuska; wywarły one swój wpływ nawet na kompozytorów tak par excellence programowych jak Debussy (kwartet smyczkowy, fantazja na fortepian z orkiestrą, dotąd niewydana etc.) i Dukas (sonata fortepianowa i warjacje na temat Rameau).

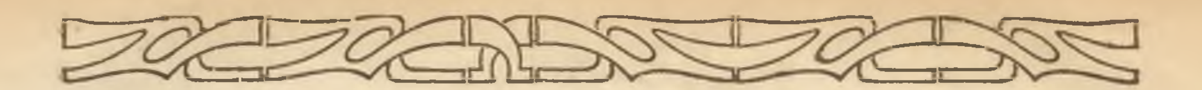
Kompozytorem, który objął spuściznę po Francku i miał kontynuować jego ideę, jest Vincent d'Indy. Motyw cykliczny w formie najprostszej, a później rozwinięty w postaci fugi i warjacji znajduje w d'Indym gorącego rzecznika. Styl jego jest czasami bardziej abstrakcyjny od stylu Francka: d'Indy ma w sobie coś z głębokości i gruntowności niemieckiej (przebywał przez kilka lat w Weimarze), połączonej szczęśliwie z żywym kolorytem i rytmiką gallijską. Wpływ Cezara Francka wogóle, a specjalnie stosowanie motywu cyklicznego zauważyć się daje nietylko w tych kompozycjach d'Indyego, które należą do muzyki absolutnej, jak sonata fortepianowa E-dur i dwie symfonje, ale nawet w tak programowych dziełach, jak suita symfoniczna „Jour d'eté a la montagne", warjacje „Istar", wreszcie, w dziedzinie muzyki dramatycznej (dramat muzyczny „Etranger", „Fervaal" pozostaje pod wpływem wagnerowskiego „Trystana"). We wszystkich wspomnianych dziełach mamy do czynienia z motywem cyklicznym w różnych postaciach. W symfonji „Jour d'eté à la montagne" mamy kilka motywów cyklicznych, w drugim kwartecie smyczkowym spotykamy doskonały przykład motywu cyklicznego, przenikającego całą kompozycję; kwartet ten uważany jest przez krytyków francuskich za najpiękniejszy, jaki po Beethovenie napisano; w każdym razie jest to najlepszy kwartet francuski. Tu, jak w utworach fortepianowych i w poemacie symfonicznym „Souvenirs", d'Indy jest całkowicie apostołem idei cyklicznej Francka.

Drugim kontynuatorem Francka, który poświęcił się niemal wyłącznie muzyce absolutnej, jest Alexis de Castillon (1838 — 1873). Był on początkowo uczniem Massé'go, miał już poza sobą szereg kompozycji, gdy poznał Francka; przejął on się nim do tego stopnia, że zniszczył wszystkie poprzednie kompozycje i jako op. I oznaczył kwintet fortepianowy, napisany już pod wpływem Francka. Castillon był razem z Duparc'em i Saint-Saënsem założycielem „Société nationale de musique" i położył wielkie zasługi na polu propagowania czystej muzyki symfonicznej i kameralnej: oprócz wspomnianego kwintetu napisał on kwartet fortepianowy, smyczkowy, dwa tria fortepianowe, sonatę skrzypcową, koncert fortepianowy, szkice symfoniczne, Psalm 84 na sola, chór i orkiestrę. We wszystkich prawie utworach tych idea cykliczna przeprowadzona jest z wielką konsekwencją.

Witkowski (syn oficera francuskiego przejął nazwisko matki), ur. 1867 r., pisał początkowo dzieła programowe (Ronde de nuit, Carillon, poemat symfoniczny „Harold") i operę „Le maître à chanter". Dopiero od czasu, kiedy poznał Wincentego d'Indy, przeszedł całkowicie do muzyki absolutnej (dwie symfonje d-moll i A-dur, kwintet fortepianowy i smyczkowy), szeroko stosując motyw cykliczny.

Paweł Dukas (ur. w r. 1865), autor popularnego poematu symfonicznego „Uczeń czarnoksiężnika", zastosował motyw cykliczny (mowa tu o motywie czarodziejskim f-moll 3/8, z wielką umiejętnością; pomimo tytułu i celu wybitnie programowego (poemat ten napisany jest, jak wiadomomo, pod wpływem ballady Goethego), niektórzy krytycy francuscy, np. Carraud, są zdania, iż, ze względu na wielką rolę, jaką tu odgrywa motyw cykliczny, „Uczeń czarnoksiężnika" może być uważany równie dobrze za utwór absolutny, jak programowy. To samo odnosi się w znacznej mierze, jakkolwiek wydaje się to paradoksem, do dramatu muzycznego Dukasa p. t. „Ariane et Barbe bleue". Wyzyskanie formy cyklicznej dało tu krytykom powód do nazwania tego dzieła symfonją teatralną, w której lwia część tematów należy do dziedziny muzyki czystej.

Alberic Magnard (ur. w r. 1865 zginął podczas wojny obecnej), tak samo jak Dukas wprowadził do swych poematów symfonicznych i do muzyki dramatycznej pierwiastki, które stawiają utwory te na pograniczu między muzyką czystą a programową.



Guy Ropartz (ur. w r. 1864) jest w dziełach swych (opera „Le pays", fantazja d-moll na instrumenty smyczkowe, kwartet fortepianowy g-moll, sonata skrzypcowa) najwierniejszym uczniem Cezara Francka pod względem hołdowania formie cyklicznej, tak samo jak Henri Duparc (ur. w r. 1848), jeden z pierwszych uczniów Francka.

Pierre de Breville (ur. w r. 1861) propaguje ideę franckowska w dramacie muzycznym „Eros Zwycięzca" i kantacie „La chanson des jeunes années" na sola. chóry i orkiestrę.

Wymienimy jeszcze dwóch kompozytorów francuskich, u których forma cykliczna stosowana jest zarówno w muzyce absolutnej, jak programowej: *Ernest Chausson* (1855—1899) symfonja B-dur, dwa poematy symfoniczne, dwa kwartety smyczkowe, poemat na skrzypce solo i kwartet fortepianowy, sekstet na fortepian, skrzypce i kwartet (kompozycje te, zwłaszcza symfonja i kwartety smyczkowe, pod względem harmonizacji przypominają Brahmsa.

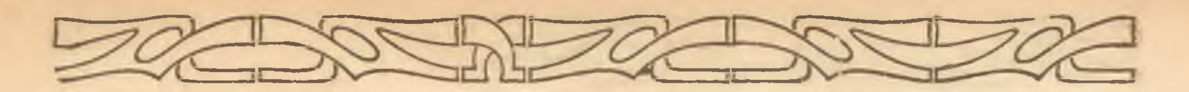
Maurice Ravel (ur. w r. 1875) jest jedną z najoryginalniejszych postaci w współczesnej muzyce francuskiej przez swoistą rytmikę i smiałe pomysły harmoniczne. Riemann nazywa go malarzem rodzajowym. Wszystkie jego kompozycje, gdzie spotykamy motyw cykliczny, mają charakter programowy (utwory fortepianowe „Pavane pour une infante défunte", „Jeux d'eaux", „Miroirs", „Gaspard de la nuit" oraz orkiestrowe „Schecherezade", „Rapsodie espagnole", „Valses nobles et sentimentales")

Dzięki Franckowi granica, dotąd tak jasno zarysowana, między muzyką czystą a programową zaczęła się zacierać. Muzyka programowa, a nawet dramatyczna, która z natury swej jest najbardziej oddalona od muzyki absolutnej znajduje pewne punkty styczne z tą ostatnią. Vice-versa od kwartetu albo symfonji nowoczesnej choćby nie miała ona „programu" literackiego, jeżeli zawiera ona rozwijający się i przetwarzający motyw cykliczny, dający pewne określone nastroje, do muzyki programowoj — krok tylko.

Korespondencje.

Łódź, w lutym.

Ruch muzyczny w lutym miał kalejdoskopowy charakter ze względu na mozajkową różnorodność koncertów. Sensację budziły przedewszystkiem dwa koncerty przez swą nieprzeciętność. Na jednym z nich wykonaną została IX-ta Symfonja Beethovena pod dyr. Br. Szulca z udziałem warszawskich solistów w osobach pań Comte-Wilgockiej i Leskiej, oraz pp. Dobosza i Rechtlebena. Najlepiej odznaczył się współdziałający chór T-wa „Hazomir", któremu przypadła lwia część oklasków, a nie solistom, którzy w zespole trwożliwie swe partje traktowali, a w ostatnim kwartecie byli nawet w rozdźwięku. Oryginalność drugiego koncertu polegała na tem. że pałeczkę kapelmistrzowską ujął w swe ręce znakomity pianista, p. Józef Śliwiński, dostarczając nam dwie odbitki fotograficzne o dość subtelnym retuszu: „Niedokończonej" Schuberta i 5-tej Symfonji Czajkowskiego. Nie było momentu, któryby był powodem do głębszych wzruszeń, a bardziej przekonywającym okazał się dyrygent w kierowaniu „Balladą" Jul. Wertheima, wykonaną przez kompozytora. Utwór ten tchnie patetycznym tonem i ujęty jest w ramy poetycznego nastroju. Słucha go się przyjemnie, gdyż posiada pomysłową barwę instrumentacyjną, jakkolwiek w końcu nuży przez rozwlekłość i niejednolitość tematyczną. Batutę zmieniali, jako goście, jeszcze Zdz. Birnbaum (IV Brahmsa), którego przeoczyłem w poprzedniej korespondencji, oraz Emil Młynarski. Jak gdyby planowo, umieścił dyr. Młynarski w programie dwa kontrastujące ze sobą dzieła: Symfonję Es-dur Mozarta i „Śmierć i Wyzwolenie" Straussa. Nowością dla Łodzi była II Symfonja Borodina, z której wyjątkowo piękne Andante znalazło oddźwięk wśród publiczności, a całość była starannie przygotowana przez dyr. Szulca.



Pokaźną wiązankę poważnych nowych utworów słyszeliśmy na II kompozytorskim koncercie Al. Tancmana. a wypełniona po brzegi sala koncertowa świadczy o dużem uznaniu dla młodego, tak obiecująco zapowiadającego się kompozytora.

Fortepian był stosunkowo najmniej reprezentowany. Recitale fortepianowe wogóle są postrachem dla szerszej publiczności, bo fortepian — ten najmądrzejszy inteligent wśród instrumentów — mimo swej popularności, najtrudniej trafia do serc powolnych słuchaczów. W programie wielce uzdolnionego pianisty, p. Wacława Lewandowskiego widniały cztery śpiżowe kolumny (Beethoven, Brahms, Schumann i Chopin), rekomendujące artystę poważnie. W grze p. Lewandowskiego niema dyletantyzmu, technika jest solidna i w swoim rodzaju bardzo wykończona.

Świetną odtwórczynią repertuaru koloraturowego, umiejącą kojarzyć w wytwornym całokształcie artystycznym zdobycze techniki, okazała się amerykańska śpiewaczka, p. Berta Crawford. Eli Kochański był doskonałym tłumaczem impresjonistycznych utworów wiolonczelowych Al. Tancmana na jego koncercie kompozytorskim i przyczynił się w dużej części do uświetnienia wieczoru.

Skrzypek, p. Jan Wolanek, dał się poznać naszej publiczności na jednym z wieczorów symfonicznych. Wystąpił prócz tego jeszcze na jednym z popołudniowych koncertów z cyklu beethovenowskiego, poprawiając sobie opinję krytyki, zarzucającej mu niewybredność smaku artystycznego w wyborze repertuaru. Wykonał tym razem Koncert D-dur Beethovena. Na koncertach popołudniowych występowali: utalentowana śpiewaczka Marja Zylbercowa, Lili Hakowska (skrzypaczka) i Egon Petri. Miasto nasze pozyskało świetną siłę w osobie b. dyrektora Opery Warszawskiej, p. Teodora Rydera, który poświęcił się pracy pedagogicznej. Dyr. Ryder towarzyszy na fortepianie niemal wszystkim występującym solistom, okazał się bowiem mistrzem w sztuce akompanjamentu. Jeżeli nadmienię, że z inicjatywy p. Jul. Birnbauma oraz niżej podpisanego organizuje się „Towarzystwo miłośników sztuki“ z własną siedzibą, mające na celu krzewienie muzyki kameralnej, to — zdaje się — wyczerpałem wszystko, co dotyczy ruchu muzycznego ubiegłego miesiąca.

F. Halpern.

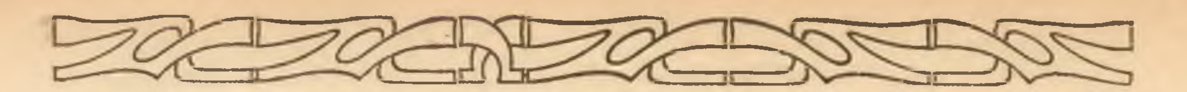
Nowości wydawnicze.

Stanisław Lipski. „Trzy tańce charakterystyczne“ na fortepian op. 12. Lipsk. Breitkopf i Haertel.

Po niedawno ogłoszonych *„Trzech tańcach“ na fortepian op. 11*, wydanych w Stuttgarcie staraniem redakcji „Neue Musik-Zeitung“, ukazują się znowu „Trzy tańce charakterystyczne“, jako op. 12; są to: walczyk wiedeński „Souvenir de Vienne“, liryczny „Valse noble“ i „Polonez“ Es-dur, wydane u Breitkopfa i Haertla w Lipsku; zaszczyt to nielada dla kompozytora, by dostać się do tej największej, światowej firmy; już ten fakt zewnętrzny przemawia za tem, że mamy przed sobą rzeczy cenne, gdyż Breitkopf „prowadzi towar“ tylko pierwszego sortu w swej „Klavier-Bilbliotek“.

Największy rozmiarami jest „Polonez“; jest to drugi z wydanych przez kompozytora polonezów; góruje on nad pierwszym wirtuozowską brawurą, wyrazem energji i polotem, a nadto barwnością harmonji. Spodziewać się należy, że znajdzie się on niebawem w koncertowym programie naszych pianistów. Technicznie wymaga od wykonawcy wiele: biegłości oktaw, jędrności akordów, a nadewszystko pięknej kantyleny.

„Walczyk“ w D-dur, słusznie nosi tytuł „Souvenir de Vienne“, gdyż umiejętnie uderza w nutę wiedeńską i godnie idzie w ślady, wskazane walcami tego typu czy to przez Schuberta, czy Brahmsa. Najwyżej stawiam ze zbioru walczyk Fis-moll, zatytułowany „Valse noble“, naprawdę wytworny, finezyjny poemacik liryczny o melanholijnem zabarwieniu. Tego rodzaju rzeczy powstają w owych „szczęśliwych“ momentach twórczych, gdy inwencja melodyjna płynie naturalnie, bez wymuszenia i bez pogoni za efektem. Kompozytor miał już raz taki moment, gdy pisał popularną dzisiaj



„Jesień“, pieśń, która ciągle ukazuje się na programach koncertowych; do rzędu tych rzeczy trzeba zaliczyć teraz świeżo wydany walczyk; stanie się on tak popularny, jak „Jesień“. Byłoby pożądane, żeby go sobie przyswoiły i nasze orkiestry „salonowe“, grywające po kawiarniach i kinoteatrach, a niejednokrotnie złożone z bardzo dobrych sił, niestety z powodu wojny zmuszonych do tej wyczerpującej pracy; wykonaniem kompozycji tego rodzaju, jak „Valse noble“, wpływałoby się dodatnio na kulturę smaku i wyparło mnóstwo tandety muzycznej, importowanej z Niemiec. — Właściwy muzyce S. Lipskiego liryzm melodji i zmysł dla harmonicznej barwy charakteryzuje wszystkie trzy nowe kompozycje.

Dr Józef Reiss.

„Spór recenzentów warszawskich o Paganiniego w r. 1829“. Pod tym tytułem przedłożył *Dr Józef Reiss* pracę źródłową Akademji Umiejętności w Krakowie na posiedzeniu Wydziału filologicznego dn. 10 lutego b. r. Autor oparł swą pracę na notatkach i sprawozdaniach dzienników warszawskich z r. 1829 i innych dzienników polskich, wychodzących wówczas w Krakowie, Poznaniu i Lwowie.

Paganini znany był dobrze w Polsce, zanim jeszcze przybył do Warszawy, gdyż prasa polska podawała stale szczegółowe wiadomości o jego tryumfach we Włoszech i w Niemczech. W r. 1829 dnia 22 maja przybył Paganini do Warszawy wraz z drugim, najsławniejszym skrzypkiem ówczesnym, *Karolem Lipińskim*, podczas koronacji cara Mikołaja I na króla polskiego. Pierwsze *cztery* koncerty w ciągu jednego tygodnia (od 23 maja do 3 czerwca) wywołały powszechny i zgodny entuzjazm wszystkich dzienników. Bezpośrednio potem wystąpił Karol Lipiński z jedynym koncertem (dnia 5 czerwca), i to dało powód do gwałtownej walki recenzentów.

„Powszechny Dziennik Krajowy“ umieścił, bowiem, artykuł, podpisany inicjałami L. S. i zawierający ostrą, ale rzeczową krytykę Paganiniego, a przyznający wyższość Lipińskiemu. Przypuszczać można, że autorem tego artykułu był *Lach Szyrma*, znany wówczas ze swych podróży literat i autor 3-tomowej pracy p. t. *„Anglja i Szkocja“*. Do tego wniosku uprawniają zawarte w tej pracy częste i rzeczowe uwagi o muzyce, a zwłaszcza o skrzypkach, a nadto niewątpliwe pokrewieństwo stylu.

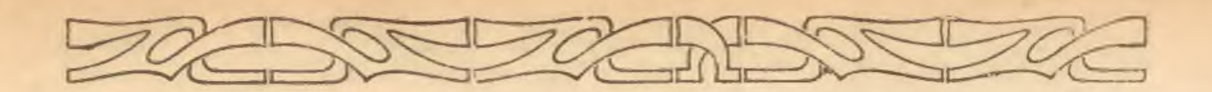
Na artykuł „Dziennika Powszechnego“ odpowiedziała *„Gazeta Warszawska“* artykułem niezmiernie słabym i pod względem formy i argumentacji i oświadczyła się za Paganinim. Powstały więc dwa obozy: Lipiński miał dzielnych rzeczników w „Dzienniku Powszechnym“ i w *„Gazecie Polskiej“*, gdzie *Maurycy Mochnacki* poddał druzgocącej krytyce argumentacje przeciwników. Paganini, poparty przez „Gazetę Warszawską“, „Kurjer Warszawski“ i „Gazetę Korespondenta warszawskiego“, stał na uboczu tej walki i nie brał w niej osobistego udziału. Mając za sobą najwybitniejszych ówczesnych muzyków warszawskich, a głównie Konserwatorjum z *Józefem Elsnerem* na czele i orkiestrę Teatru narodowego z *Karolem Kurpińskim*, dał mimo sporu jeszcze *sześć* koncertów wśród niesłabnącego entuzjazmu i zainteresowania dla swej niezwykłej gry. Dnia 19 lipca opuścił Warszawę po dwumiesięcznym pobycie.

Spór o Paganiniego, nikły pod względem literackim, rzuca charakterystyczne światło na muzyczne stosunki Warszawy w czasie, gdy wzrasta *Chopin* i tworzy nowy styl fortepianowy, zawdzięczający niewątpliwie Paganiniemu twórcze pobudki. Spór ten stanowi drobny przyczynek do poznania muzycznej kultury warszawskiej w r. 1829, oświetla stan ówczesnej krytyki muzycznej, naogół rzeczowej, lecz zaprawionej niejednokrotnie tonem osobistym, zaś pod względem formy zbyt sztucznej i pozującej na powagę naukową. Wkońcu ma ten spór znaczenie biograficzne, gdyż przynosi nowe szczegóły do poznania pobytu Paganiniego i Lipińskiego w Warszawie i wzajemnego stosunku tych dwóch najwybitniejszych skrzypków owego czasu.

Nakładem księgarni Gebethnera i Wolffa w Warszawie w okresie czasu 1914—1919 wydane zostały między innemi następujące nowości muzyczne.

Stanisław Kazuro. Solfeggio, czyli nauka czytania nut głosem.

T. Joteyko. „Ulubione pieśni“, śpiewnik dla młodzieży na cztery głosy mieszane. Zeszyty I i II, razem 40 pieśni.



L. Heintze. 24 pieśni narodowe, żołnierskie, ludowe, oraz własne na 4 gł. chór mięszany. 2 zeszyty.

W. Downar-Zapolska. Zbiór pieśni do użytku w ogrodach dziecięcych, ochronach i szkołach początkowych. 4 zeszyty.

T. Joteyko. Podręcznik do nauki szkolnej śpiewu zbiorowego, zawierający objaśnienia teoretyczne, ćwiczenia głosowe i pieśni w 2 częściach.

Piotr Maszyński. Ćwiczenia wstępne do nauki szkolnej śpiewu zbiorowego.

Leon Chojecki. Nowy repertuar dla młodzieży. Zbiór celniejszych melodji narodowych polskich, żołnierskich i ludowych w łatwym układzie na fortepian. Wybrał i opracował... Stopień I-szy łatwe: Stopień II-gi trudniejsze razem 15 oddzielnych numerów, zawierających 58 różnych melodji.

Al. Michałowski. Utwory fortepianowe: op. 12 Mélodie, op. 13 Valse brillante, op. 14 Prélude, op. 15 Menuet, op. 16 Mazourka, op. 17 Mazourka, op. 18 Mazourka, op. 19 Mazourka, op. 21 Imromptu.

Henryk Skirmunt. Trzy pieśni (w oddzielnych wydaniach): 1) Na fali, 2) W wirze, 3) Ku mogile.

Wł. Rzepko. Ilustracja do utworu H. Sienkiewicza „Bądź błogosławiona" (Legenda indyjska); melorecytacja.

Stefan Malinowski. Utwory fortepianowe op. 6 № 1 Tempo di Valse, № 2 Mazourka.

Stefan Malinowski. Dwie pieśni wojenne op. 11. 1) Spokojnie nam tu, spokojnie, 2) Pognała mnie zawierucha.

Stefan Malinowski. Trzy pieśni op. 5 (w oddzielnych wydaniach): 1) Wiosna. 2) Widziałam go we śnie, 3) Wezwanie.

Eug. Pankiewicz. Pieśni: Op 14 № 5 „Gdzież to jedziesz Jasiu?"; Op. 14 № 7 „A jak ci ja będę na wesele prosił".

Stanisław Kazuro. 3 pieśni: 1) Zasypiam codzień z pieśnią, 2) Tęsknota, 3) Smutna wiosna (wydania oddzielne).

Stan. Kazuro. Piosenka.

Stan. Kazuro. Pieśń „Daleko, daleko za dworem za borem".

W. Krupiński. Pieśni: „Niania", „Nie płacz dziewczyno", Barkarola.

Lucjan Marczewski. Pieśni: 1) „Na ust koralu", 2) „Sen", 3) „Ostatni kwiat".

Lucjan Marczewski. Muzyka do aktu IV „Niebieskiego ptaka" Maeterlincka.

Lucjan Marczewski. Muzyka do scen dramatycznych „Nocy Listopadowej" Wyspiańskiego: a) Marsz Weselny Kory, b) Kuplety Kudlicza, 3) Oberek.

Irena Białkiewiczówna. Trzy pieśni: a) Śnieg, b) Kołysanka, c) Lilja.

Irena Białkiewiczówna. Preludjum (śpiew z towarz. fortepianu).

Z. Biliński. „Niepewność" (śpiew z towarzyszeniem fortepianu).

F. Halpern. Op. 12 „A gdy na wojenkę" (śpiew z towarzyszeniem fortepianu.

Ad. Elertowicz. Sztandary polskie (śpiew z towarzyszeniem fortepianu).

Ad. Elertowicz. „Pieśń majowa" (śpiew z towarz. fortepianu).

F. Starczewski. „Ta co nie zginęła" melodeklamacja lub śpiew z towarzyszeniem fortepianu lub na sam fortepian.

G. Fitelberg. 4 utwory na skrzypce z fortepianem: 1) Romans bez słów op. 11 № 1 (1912), 1) Romans bez słów op. 11 № 2 (1900), 3) Kołysanka, 4) Mazurek (1900).

M. Karłowicz. Sześć pieśni. Transkrypcja na skrzypce lub wiolonczelę przez H. Waghaltera.

NB. O niektórych z wymienionych wydawnictw zamieścimy obszerniejsze sprawozdania.



Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54. — Telefon 266-07.